

ИСКУССТВО ПАБЛИК АРТА

Лавринова Н.Н.

*Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина,
г. Тамбов, Российская Федерация, доцент кафедры культуроведения и
социокультурных проектов, кандидат философских наук*

e-mail: natlavrinova@yandex.ru

Паблик арт (publicart) представляет собой определенное направление в современном искусстве, возникшее в 1960-е годы. Оно выражало стремление художников выйти за пределы музея, что рождало проблему осмысления и исследования тех новых условий или нового места, в котором оказывалось искусство [1]. Данное пространство характеризовалось следующими измерениями:

1) оно отличалось от модернистского пространства искусства, которое в 1976 году было обозначено Брайеном О'Доэрти с помощью понятия «белый куб». О'Доэрти писал, что «белый куб» музея и галереи характеризовался нейтральностью и закрытостью от социальной жизни. «Белый куб» - это равномерно освещенная коробка, выполняющая роль культового пространства эстетики. Ее участник - идеальный зритель - чистое зрение без тела, пола или принадлежности к социальной группе. Такая идеализация состоит в том, что она скрывает под собой возможность приватизации галерейного пространства: «белый куб» может быть присвоен (и исторически присваивался) теми, кто имеет к нему доступ, например, кто может позволить себе абстрагироваться от социальной реальности, принадлежа к узкой группе эстетов.

2) новое место искусства должно было проблематизировать избирательность и нейтральность «белого куба». Это становилось возможным благодаря публичности как второму измерению этого места. Понятие публичности в 1960-е годы начинает играть центральную роль не только в политических и экономических дебатах, но и области искусства, урбанизма и масс-медиа. Для искусства оно определяется как открытое (прежде всего городское, но не только) пространство: улицы, пешеходные зоны, площади, парки и пр. Открытость пространства, указывает на демократичность и предполагает ряд многочисленных функций передвижения (экономических, социальных и политических). Это пространство является свободно доступным или должно таким быть [1]. Конец 1960-х годов знаменовался социальными трансформациями, обозначаемыми как «распад организованного модерна» и приводил к новой эпохе «позднего модерна» или постмодерна. Речь идет о кризисе общества всеобщего благосостояния: ожидалось, что послевоенные изменения в Европе и Америке приведут к новым свободам и возможностям, важнейшим же их порождением стало общество

потребления. Студенческие, рабочие, феминистские и другие выступления конца 1960-х стали выражением или знаком приверженности тем ценностям, ради которых должны были совершаться общественные преобразования. А это, прежде всего, равные права и возможности людей, независимо от пола, расы или социального происхождения. Таким образом, возникновение паблик арта можно рассматривать как критику сложившихся правил в сфере искусства как определенного сегмента общества и борьбы за новые правила. Согласно представителям паблик арта, эти правила больше не могли оставаться правилами существования галереи с ее узкой публикой.

3) в качестве третьего измерения паблик арта выделялось понятие контекстуализации или «специфичности места». Это понятие начинает использоваться с 1970-х годов и означает привязанность искусства к месту, причем не только формальную (архитектурную, функциональную), но и содержательную (историческую, социологическую, политическую). Представители паблик арта противопоставляли себя художникам как современной, так и домодерной эпохи. Модернистское искусство претендовало на автономию, выражающую то, что произведение должно пониматься исходя из имманентной логики формообразования (например, скульптуры Огюста Родена), а не из задач и функций религиозной, аристократической или историко-политической репрезентации домодерной эпохи. Искусство в публичном пространстве ставит модернистскую автономию под вопрос. Искусство в публичном пространстве создано именно для этого публичного пространства и должно пониматься в связи с ним. Словами представителя лэнд арта Карла Андре, привязка к месту означает, с одной стороны, фиксацию всегда уже существующего окружения, а с другой - вторжение в него и его изменение, так что место выражает связь общих качеств окружения и особенных качеств работы с ним [2].

К основным направлениям «искусства в публичных пространствах», относятся: лэнд арт и «скульптура в расширенном пространстве» (Розалинд Краусс), уличное искусство и граффити, акционизм. Каждое из них может быть рассмотрено как различные способы проблематизации и контекстуализации места, имеющие своим следствием необходимость переосмысления искусства и общества. К середине 1980-х годов проблема контекстуализации приобретает значение социального участия в публичном пространстве.

Искусство паблик арта начинает формироваться в XX век. Уже в 1910–1920-х годах авангардисты, сюрреалисты, дадаисты, футуристы активно использовали пространство вне «белого куба» (особой популярностью пользовалась пространство кабака, где художниками устраивались перформансы и хэппенинги). Далее эти опыты

находят свое продолжение у художников второй половины века - концептуалистов и акционистов. Так, например, Джексон Поллок периодически проводит свой actionpainting на улицах, Ив Кляйн запускает в парижское небо 1001 шар («Аэростатическая скульптура», 1957) или совершает «Прыжок в пустоту» (1960). Также можно вспомнить многочисленные хэппининги группы «Флюксус».

Как тенденция паблик арт оформляется в 1960-е, когда выход за пределы «белого куба» становится не просто вызовом «высокому искусству», которое отчуждалось от реальности, бунтом против «скомпонованной станковой картины. Осваивая новое пространство, художники начинают не только предлагать новые формы искусства, но также исследовать пространство и его возможности. Частью художественного произведения становятся уже не только фрагменты жизни (например, предметы, которые художники использовали в своих коллажах, объектах, ассамбляжах). Произведения, в принципе, начинают появляться в пространстве самой жизни, которая одновременно рождает этот художественный жест и обрамляет его.

Так, в 1968 году американский художник Роберт Смитсон инициирует в нью-йоркской галерее «Dwan» коллективный проект «EarthWorks», экспозицию которого составили работы, выполненные из природных материалов, и документация отдельных объектов, так как они были слишком громоздкими для галерейного пространства. Именно эта выставка, а также эссе Смитсона «Выпадение разума в осадок: Земляные проекты» стали мощным толчком для развития лэнд арта, или earthart, как вида искусства.

В рамках стрит-арта, или уличного искусства, популярным в наше время остается направление - граффити. Возникновение движения граффити в современном его понимании связывают, в первую очередь, с деятельностью политических активистов, которые использовали надписи на стенах для распространения своих идей в 1960-х. А затем - с волной американской хип-хоп-культуры 1970-х, а также нью-йоркского граффити в метрополитене. Хотя известно, что еще в начале XX века различными видами граффити и трафаретов маркировались товарные вагоны и подземные городские переходы.

Важную роль для развития протестного граффити сыграли ситуационисты, молодежное протестное движение во Франции в 1960-х, которое проповедовало не эпатаж и эстетическое созидание, а «прямое политическое действие». Таким «действием» обладали уличные плакаты одного из первых уличных художников постситуационистского периода Эрнеста Пиньон-Эрнеста. Обращаясь к социальным и личностным проблемам человека, он создавал масштабные серии из так называемых

мертвых тел, также делая зарисовки на внутригосударственные и общественные проблемы. С 1980 года и по сегодняшний день можно наблюдать сильное влияние Эрнеста на формирование уличной плакатной школы во Франции, которая стала предопределяющей для многих последующих уличных художников.

Еще одной значимой фигурой для развития уличного искусства и спрей-арта в частности (граффити, создаваемое аэрозольным баллончиком) является художник Жерар Злотикамиен, создавший свою первую серию работ на улице еще в 1964 году. Будучи знакомым с Ивом Кляйном, активно использующим технику спрея в своих работах, Жерар создавал на стенах города «тени-призраки», которые символизировали общую разруху в стране и последствия Второй мировой войны.

Начало 1980-х годов ознаменовано вспышкой панк-рок и альтернативной андеграунд-культуры, представители которых активно использовали технику трафарета и аэрозоля для массового распространения информации о себе. Кроме этого, всё больше и больше художников, вдохновившись примерами Жерара Злотикамиена и Эрнеста Пиньон-Эрнеста, размещали свои послания на улицах города. Активное вторжение в городское пространство стало феноменом этого поколения. Художники объединялись в группы и действовали более эффективно и массово. Это добавляло вес их высказываниям и позволяло устраивать масштабные коллаборации в городе [3].

В современной культуре граффити существует в разнообразных формах и видах, выполняет различные функции и продолжает оставаться актуальным. А с возникновением движения «OccupyWallStreet», а также волной протестов в западноевропейском и постсоветском пространствах граффити все больше утверждает себя как форму протестного искусства, способного мгновенно реагировать на проблемы общества. Например, работы граффитчицы Принцессы Хиджаб, которая после того, как во Франции был принят закон о запрете носить паранджу в публичных местах, создала целую серию граффити на эту тему.

Граффити активно легализуется не только в художественной среде (например, работы современной американской художницы LadyPink уже находятся в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, в Бруклинском музее), но и используется муниципальными властями (например, граффитистов приглашают расписывать брендмауэры) или коммерческими компаниями для создания рекламного продукта в городской среде. Помимо протестного граффити широкое распространение получили его декоративные формы.

В целом же граффити продолжает оставаться анонимным. Многие уличные художники считают, что попадая в галерейное пространство или получая легитимацию

со стороны властей, они тем самым противоречат сути уличного искусства, основной задачей которого является несогласие, критика различных общественно-политических сфер жизни.

Так, один из самых популярных сегодня уличных художников - британец Бэнкси - несмотря на интерес к своему творчеству (в том числе и со стороны арт-рынка) продолжает занимать независимую, некоммерческую позицию. Хотя его работы и даже само его имя уже стали «продуктом». Например, недавно на «eBay» был выставлен лот - клочок бумаги с настоящим именем Бэнкси, ставки за который взлетели до \$ 999 999. Лот вскоре был удален. Но это показатель того, что сегодня желание художника - быть или не быть в «белом кубе», становиться частью «арт-рынка» или нет - художественным сообществом не учитывается. Работы художника, его имя перестают принадлежать исключительно ему, становясь частью публичного пространства. Тем более, если речь идет об искусстве, которое рождается на улице.

Освоение художниками городского пространства, осмысление которого активизируется в 1980-е, связано с дальнейшими социальными, политическими и культурными трансформациями позднемодерных или постмодерных обществ (прежде всего в Европе и Америке). Эти важнейшие трансформации находят выражение, прежде всего в таких явлениях, как глобализация, европейская интеграция и мультикультурализм. Их оборотной стороной становится более отчетливая артикуляция своих прав и ценностей различными сообществами (этническими, сексуальными, субкультурными), которые превращаются в главных субъектов политической и культурной борьбы, оттесняя на задний план национальные ценности и интересы. Нации-государства подвергаются критике, поскольку не создают должных условий для сосуществования разнообразных сообществ и групп. Немалую роль для осмысления этих трансформаций играют новые социогуманитарные дисциплины - зародившиеся, как и паблик арт, в 1960-е и начавшие приносить плоды в 1980-е и 1990-е. Речь идет в первую очередь о культурных и визуальных, а также городских исследованиях.

В результате трансформируются и ключевые измерения искусства в публичном пространстве. В 1980-е возникает новое понимание публичности [2]. Нэнси Фрезер вводит понятие множества публик. Задача каждой из них: формулировать свои проблемы как общезначимые. В другой версии - важно не столько достигать консенсуса, сколько держать проблемы на повестке дня (Эрнесто Лакло и ШантальМуфф) [3]. В большинстве случаев происходит отрицание музея вообще. Важнейшие составляющие этой стратегии - анонимность, нелегальность (отстаивание

права на индивидуальное высказывания как реакция на кризис традиционных форм публичности) и риск. Публичность существует скорее как контрпубличность, поэтому так важна анонимность и действие сообща или солидарность. В современной культуре наблюдается процесс активной виртуализации направлений публичного искусства и их растворения в различных областях визуальной культуры.

Список использованных источников

1. Андреева Е. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. - СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 264 с.
2. Арттерапия в эпоху постмодерна / Под ред. А.И.Копытина. - СПб.: Речь; Семантика-С, 2002. С. 133.
3. <http://street-lifestyle.ru/load/26-1-0-64>